



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Rubio, Patricia

House of mist, de María Luisa Bombal: una novela olvidada

Literatura y Lingüística, núm. 11, 1998, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201111>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

HOUSE OF MIST, DE MARÍA LUISA BOMBAL: UNA NOVELA OLVIDADA

PATRICIA RUBIO
Skidmore College

Resumen

Erróneamente se ha sostenido que House of Mist es la versión al inglés de La última niebla. Tal vez por esto no ha sido traducida al español y ha recibido escasa atención crítica. Ambas novelas desarrollan un mismo tema, pero lo tratan desde perspectivas distintas. En House of Mist las relaciones intertextuales con el cuento de hadas, especialmente con Cenicienta y La Bella y la Bestia, son el soporte literario para el desarrollo de la temática amorosa, la caracterización de los personajes y la significación última del texto. En el presente trabajo documento la confusión crítica que aún existe sobre ambos textos para despejar equívocos. Analizo la significación de las relaciones intertextuales entre House of Mist y los cuentos mencionados, para concluir que la novela avanza el pensamiento de Bombal sobre las relaciones de género y contribuye, por lo tanto, a una mejor comprensión de la totalidad de su obra

Dada la importancia de la obra de María Luisa Bombal para el desarrollo de la narrativa chilena, en particular, y de la novela hispanoamericana de mujeres, en general, sorprende la poca atención conferida a House of Mist¹, publicada en 1947, en Nueva York, por Farrar Straus. La novela fue bien recibida por el público estadounidense, se publicó también en Inglaterra, y fue traducida al francés². Hasta el momento, sin embargo, no existe versión al castellano; la propia Bombal, quien trabajó en su traducción y tenía un contrato de publicación con la editorial chilena Orbe, no la completó nunca³.

La historia de este texto –cuyo título en español habría sido El embrujo o La casa de la niebla– consignada en cartas y entrevistas incluidas en la edición de Lucía Guerra de Obras completas, es la siguiente: Bombal presentó La última niebla y La amortajada a Farrar Straus, editorial que aprobó la publicación de ambos textos con la condición de que las ampliara: "me llamaron y dijeron que tenía que convertir LUN y La amortajada en novelas de, por lo menos, doscientas páginas"⁴. En el proceso de traducción y reformulación, Bombal se apartó del texto original de LUN y escribió una novela que, si bien está conectada con aquella e, incluso, en su tercera parte incorpora secciones de la La última niebla, es una novela distinta⁵. Ella misma declara: "En el caso de La última niebla, cambié, cambié todo y escribí en inglés House of Mist" tarea en la que colaboró Raphaël (Fal) de Saint-Phalle, su esposo. El productor Hal Wallis compró los derechos fílmicos para Paramount en

ciento veinte y cinco mil dólares; Audrey Hepburn y Jennifer Jones fueron consideradas para el papel de Helga, pero la película no se realizó.

HM, como dije, recibió amplia crítica, tanto positiva como negativa por parte de la prensa estadounidense⁶. Ciertamente que se trata de una obra que no alcanza la significación ni estatura literarias de LUN, *El árbol* o *La historia de María Griselda*. HM repite, aunque desde una perspectiva diferente como se verá más adelante, la temática amorosa de aquéllas, careciendo, principalmente por haber sido escrita originalmente en inglés, de la textura y riqueza estilísticas, características de sus obras en castellano. A mi juicio, sin embargo, y como espero demostrar, no carece de interés su extensa relación intertextual con el cuento de hadas y la novela gótica de amor, que tiene su origen en las novelas de las hermanas Brontë y de las cuales HM es heredera⁷. Me parece que, al menos en parte, la razón de la postergación de HM tiene que ver con la ambigüedad que existe respecto de su diferenciación de LUN.

La similitud de ambos títulos contribuye a la confusión entre las dos novelas, la cual, por ejemplo, es evidente en la ficha de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos que dice HM y, entre paréntesis, *La última niebla*, English. La página titular de la edición de Texas University Press no despeja el equívoco al señalar: "two novels by María Luisa Bombal, translated by the author". Naomi Lindstrom, por otra parte, en su prólogo a la edición de Texas University Press, no aclara tampoco la confusión: "La última niebla is the basis of the lengthier work that Farrar, Straus published in 1947 as *House of Mist*, the text reprinted here. However, in the course of producing her own English version of her novel, Bombal felt free to make significant revisions and add entirely new segments" (pp. vii-viii). Como he señalado, HM no es una versión ampliada de LUN sino una novela autónoma. Si bien LUN fue el punto de partida, en la medida en que HM nació del proceso inicial de traducción de la primera, casi todo en ésta, especialmente a nivel de la historia, es diferente⁸. Entre las dos novelas existe una relación de palimpsesto, según la define Gérard Genette⁹. Bombal no concibió HM a partir de la página en blanco, sino que de un texto existente, el hipertexto en la nomenclatura de Genette; HM, el hipotexto, es independiente del anterior, pero integra elementos del texto primero que no fueron totalmente borrados¹⁰. La relación de palimpsesto permite comprender mejor la confusión que se ha hecho entre ambos textos y por qué, por ejemplo, la propia Lindstrom, en la introducción aludida, se refiere a un texto con el título del otro: "The influential Amado Alonso, in the opening and closing words of his 1936 essay 'Emergence of a Novelist', emphasizes that *House of Mist* is an important work and that it and its author deserve widespread attention" (p. viii). Y más adelante agrega: "Lo secreto" appeared in a 1941 edition of *House of Mist*" (p. xi). Se trata,

obviamente, de errores significativos, dado que, como se sabe, el prólogo de Amado Alonso es el trabajo crítico seminal sobre LUN y Lo secreto precede en seis años a la publicación de la novela que nos ocupa¹¹.

Llama la atención que los críticos que se han concentrado en la obra de Bombal le hayan prestado escasa atención a HM. Lucía Guerra, una de las críticas que mejor y en mayor detalle ha trabajado la obra de Bombal, a quien conoció personalmente y con quien sostuvo un intercambio epistolar, menciona HM sólo al pasar en su prólogo a Obras completas. En su La narrativa de María Luisa Bombal, uno de los estudios fundacionales, desde una perspectiva feminista de la obra de la escritora chilena, consigna The Foreign Minister y Dolly and Jackill and Miss Hyde, obras de teatro que permanecen inéditas, como las únicas obras que Bombal habría escrito en inglés. Sólo Marjorie Agosín, en Las desterradas del paraíso, otro de los estudios centrales de la obra bombaliana, le dedica dos páginas, pero que no dan suficiente cuenta de la novela. Hernán Vidal sólo incluye el texto en la bibliografía¹²; sólo Ágata Gligo se fija en él y contribuye a esclarecer su génesis.

HM es una historia de amor que, a diferencia de todas las otras historias de amor de Bombal, tiene un final feliz. En in medias res, narra la historia de Helga, una niña huérfana de clase media, producto de la unión ilegítima de una mujer danesa casada, y de un hombre de la clase alta chilena, casado también. Después de la muerte de sus padres –la madre murió de causa natural y el padre, de dolor por la desaparición de su amante–, Helga pasa a vivir en el campo con la familia de su tío paterno. Dado que la madre de Helga era extranjera, no existen parientes maternos.

La vida de la niña está signada por la marginalidad y la soledad; no se le permite asistir a la escuela para evitar la vergüenza familiar; tampoco tiene acceso a los privilegios de su prima Teresa, quien la ignora, y la tía –su madrastra– establece diferencias tajantes entre su hija y la sobrina bastarda a quien le oculta su pasado. A los siete años conoce a Daniel, un chico también huérfano, quien vive con su tío en el fundo vecino. El resto de la novela es una historia de amores frustrados que culmina en un final feliz.

Las coincidencias entre LUN y HM –los trazos del hipertexto en el hipotexto– no terminan con la presencia de la niebla ni con el nombre de Daniel. Su primera esposa –Teresa, la prima de Helga– fallece también prematuramente, aunque no de causa natural como en LUN, sino por suicidio, y Helga, como la protagonista de LUN, es elegida como sustituta. Enamorada desde niña de Daniel, Helga accede pasivamente al futuro que determina su esposo e intenta escapar de las frustraciones de

un amor no correspondido, primero mediante la compañía de tres mujeres que atienden la casa de Daniel, y después a través de un encuentro amoroso soñado. David Landa, el amante del sueño, a diferencia del amante de LUN, existe en el mundo material; Helga lo conoce en el bosque del fundo de Daniel a través de Mariana, su cuñada y melliza de Daniel; baila con Landa y se besan en una fiesta que ofrece Mariana en su casa en la ciudad. Asustada por su atracción –amor– hacia él, Helga escapa, pero sueña un encuentro erótico que asume como real. La atracción que ejerce Helga sobre Landa despierta los celos de Daniel quien, finalmente, después que se aclaran las circunstancias de la muerte de Teresa, reconoce sus verdaderos sentimientos hacia Helga. La novela termina felizmente cuando Helga despierta al hecho de que su encuentro sexual con David había sido sólo soñado, eliminando así las últimas barreras que la separaban de su esposo.

Como se puede inferir de esta breve resección argumental, si bien existen elementos en común entre HM y LUN las diferencias son significativas. Aunque el tema es el mismo –el desarrollo de relaciones amorosas regidas por estructuras de poder patriarcales–, su planteamiento varía, constituyendo el final feliz su diferencia más saliente. Otro aspecto diferenciador importante es que, al contrario de LUN, en la cual domina el silencio y el discurso de la protagonista/narradora es casi siempre interior, en HM el discurso de Helga, también la voz narrativa, está generalmente exteriorizado, es comunicativo, público. Incluso, el encuentro amoroso soñado es ampliamente discutido entre ella y Daniel. Una tercera variación determinante es que en HM la niñez de la protagonista cumple una función importante dentro de la historia, conectando la novela, desde esta perspectiva, más con *El árbol* que con LUN.

A diferencia de sus textos en español y de la versión inglesa de *La amortajada*, HM lleva un prólogo de la autora. Escrito para un público extraño, en una lengua que no es la materna, y con el encargo de modificar sus textos para adecuarlos a una visión que no es la suya original, este corto texto introductorio ayuda a comprender el contexto literario dentro del cual Bombal inserta la novela. El prólogo presenta HM en la intersección de dos modalidades literarias: la de la novela de misterio que, a partir de E.A. Poe se conecta con la novela detectivesca, género al cual, sin embargo, HM no pertenece, y el de la novela gótica, más específicamente el de la novela gótica de amor, el gothic romance, tradición con la cual HM sí se conecta. Elemento central de la novela de misterio es, según sugiere John Cawelti, "la investigación y descubrimiento de secretos escondidos, cuya aclaración usualmente beneficia a los personajes con quienes se identifica el/la lector/a"¹³. En

ambos casos, se trata de fórmulas populares en la tradición literaria inglesa. El prólogo dice así:

" I wish to inform the reader that even though this is a mystery, it is a mystery without a murder.

He will not find here any corpse, any detective; he will not even find a murder trial, for the simple reason that there will be no murderer.

There will be no murderer and no murder, yet there will be... crime.

And there will be fear.

Those for whom fear has an attraction; those who are interested in the mysterious life people live in their dreams during sleep; those who believe that the dead are not really dead; those who are afraid of the fog and of their own hearts... they will perhaps enjoy going back to the early days of this century and entering into the strange house of mist that a young woman, very much like all other women built for herself at the southern end of South America" (p. 3).

Bombal menciona la modalidad detectivesca, pero ineditamente se separa de ella, para afincar la novela firmemente en la modalidad del misterio. Ciertamente que este deslizamiento despierta interés al plantear incógnitas que sólo la lectura de la novela puede despejar. La adscripción de HM a la novela gótica es, sin embargo, evidente. Como se sabe, uno de los elementos típicos del gothic romance es la existencia de un crimen que debe ser resuelto. En el caso de HM, los crímenes, en una definición muy amplia del término (sólo el suicidio de Teresa podría considerarse como tal), y los misterios son plurales: las razones que llevaron a Teresa a casarse con Daniel y que explican también su muerte¹⁴; el misterio de la argolla nupcial que yace en el fondo de la laguna y cuyo rescate le cuesta la vida a Andrés; el misterio del origen de Helga, que se resuelve definitivamente al final de la novela; y la convergente relación entre David Landa y Teresa, entre David y Helga, David y Mariana; todas se enamoran de él, en algún momento, con mayor o menor suerte, con más o menos trágicas consecuencias. La presencia de un fantasma –el espíritu de Teresa– es otro elemento frecuente en la novela gótica. Según los campesinos, cada tarde, cuando el Sol ya se ha puesto, aparece en la laguna el fantasma de Teresa, quien busca su argolla perdida en el fondo barroso el día que se ahogó¹⁵.

La difuminación del espacio, producida principalmente por la niebla y lo extraño de los espacios interiores, es otro de los elementos típicos de la novela gótica en general y del gothic romance en particular. La presencia de una casa que repele en vez de acoger, ubicada en algún lugar exótico y alejado en un tiempo más o menos remoto, y que oculta un secreto significativo para el desarrollo de la historia y la suerte de la protagonista, es otro elemento espacial propio del género. En HM, el

secreto de la muerte de Teresa no está en la casa, sino en sus alrededores¹⁶. Ésta recuerda las ominosas mansiones características de la novela gótica: aunque interesante por cuanto contiene una enorme biblioteca y una valiosa colección de arte que incluye tapices, un Murillo y dos Corots, la casa está constantemente sumida en la niebla y semeja un castillo encantado en deterioro o una bestia de pesadilla:

"as I took a few steps through the fog, straining my eyes to place things, my foot struck upon a stone step. Groping about in the dark, I crept up a stairway leading to an enormous silent mass crouched there in the fog like a huge recumbent beast. It was the house. My house!" (p. 40).

Estos elementos espaciales contribuyen ciertamente a la atmósfera de misterio que envuelve a los personajes y la historia ¹⁷. Su función, como ha señalado la crítica, es mayor, por cuanto ayuda a disolver los límites entre la realidad material y la realidad soñada, entre la razón y la fantasía, el consciente y el inconsciente. En HM, como en gran parte de su obra, Bombal contrapone dos visiones de la realidad: la racional, masculina, patriarcal, representada principalmente por Daniel quien, desde el principio se mofa del esfuerzo de Helga por refugiarse en un mundo de fantasía, y la realidad del ensueño, la imaginación y el sentimiento propia de Helga, quien busca seguridad y solaz en mundos literarios infantiles y en los bosques que rodean la casa de Daniel¹⁸. La referencia en el prólogo a "esa extraña casa de niebla que se construyó una joven mujer, muy parecida a otras mujeres" (mi traducción), contrapone estos dos mundos en términos espaciales y subraya la diferenciación entre las experiencias masculina y femenina. La materialidad de la mansión de Daniel se opone a la inmaterialidad de la "casa de niebla" que construye Helga, y que remite al mundo de los cuentos que pueblan su imaginario, y que la conectan con el mundo de sus padres que ella, en gran parte, debe imaginar. La casa de la niebla, por otra parte, es la casa de su madre que ella hereda al final de la novela; también es el lugar donde ella y Landa tuvieron su encuentro sexual soñado.

El prólogo demuestra que Bombal, a diferencia de sus obras en español, escribió HM con ciertas modalidades literarias en mente. Si bien resulta posible identificar elementos de la novela gótica en *La amortajada* y *La historia de María Griselda*, por ejemplo, y de la novela de amor (romance) en *LUN* y *El árbol*, ninguna responde totalmente a la fórmula de estas modalidades literarias al modo de HM. Es posible aventurar, entonces, que Bombal escribió esta novela teniendo presente el gusto de un público anglo, en términos actuales, respondiendo al mercado y buscando un éxito editorial¹⁹. El hecho de que la Paramount Pictures haya comprado

los derechos de filmación por lo que, entonces, era una cuantiosa suma, parece confirmar esta hipótesis.

Como en otras obras de Bombal, también en HM está presente el cuento de hadas. No sorprende el recurso a esta modalidad literaria, dados los aspectos que ésta comparte con las otras modalidades literarias mencionadas: el misterio, el recurso a la magia y al ensueño con la novela gótica, y la exploración de relaciones amorosas que, para realizarse necesitan vencer una cantidad de obstáculos, con la novela de amor²⁰. En HM el cuento de hadas tiene una significación mayor que en las otras obras de Bombal puesto que contribuye a la significación de la historia e interviene también en su estructura y desarrollo, y es central para la caracterización de Helga, la protagonista.

Más de una vez Bombal menciona su aprecio por los cuentos de hadas, especialmente los de Hans Christian Andersen: "Siento pasión por los cuentos de Andersen, especie de Biblia para mí. El encanto de Perrault es espiritual, el de Grimm, realista, pero el de Andersen lo definiría como infinito "además": poesía, alma y la esencia de muchos imponderables"²¹. En otro momento, respecto de la relación entre HM y la cuentística del escritor danés, agrega: "[HM] es mi cuento Hans Andersen [...]. Siempre quise escribir un cuento, tipo Hans Andersen moderno"²².

La protagonista de HM es homónima de la princesa de La hija del rey del pantano, uno de los cuentos más complejos de Andersen y que, en la novela, anticipa la suerte que correrá Teresa en la laguna. Hay otras alusiones directas a este cuento: al igual que la Helga del cuento, quien graba su nombre en una pulsera para enviársela a su madre adoptiva, Teresa graba el nombre de David Landa, su amor imposible, en su argolla de matrimonio. Al descubrirlo, Daniel se da cuenta de que Teresa nunca lo quiso y que quitarse la vida fue su modo de escapar de él, del encierro matrimonial y de la frustración amorosa²³. A diferencia del cuento de Andersen, en el cual la princesa egipcia es rescatada del pantano y Helga liberada de la metamorfosis nocturna que la transforma en sapo, Teresa no puede escapar de las circunstancias que la impulsaron a casarse con Daniel y sólo la muerte puede liberarla de él. Enamorada de David Landa, quien la corteja, pero prefiere su libertad de soltero a las ataduras del matrimonio, Teresa desespera por hallar cualquier recurso que lo convenza de la profundidad de su amor por ella. Comete el error de comprometerse con Daniel anticipando, erróneamente, que su acción haría reaccionar a Landa.

Con modificaciones, HM sigue la historia de la serie Cenicienta: una niña huérfana vence enormes dificultades y se casa con un hombre joven y

rico. Ella conquista su interés en un baile y luego su cariño con la ayuda de su cuñada (su hada madrina), y viven por siempre felices. Como Cenicienta, Helga le sirve a su prima desde la niñez, atendiendo sus necesidades y caprichos primero, y bordando su ajuar de novia, después²⁴. Bombal, sin embargo, enriquece la textura y significación de la novela al entretener la historia de Cenicienta con la de La Bella y la Bestia.

Desde un comienzo, y de modo recurrente, especialmente en la primera parte de la novela, Helga se refiere a Daniel como un individuo salvaje, indomable y cruel; como un oso, figura que en la tradición del romance medieval es el habitante del bosque, símbolo de la ferocidad y del instinto²⁵: "Terrified—that strange boy looked exactly like the enchanted Bear in my fairy tales". (p. 8) Y más adelante:

"I felt happy. The presence of the Bear was all I needed... and that look in his chestnut eyes, caressing in spite of himself, as well as the absent smile that lit his face at times [...] filled me with delight" (p. 48)²⁶.

Al igual que en el cuento, Daniel es víctima de los poderes negativos de una figura femenina. Se enamora a primera vista de Teresa, quien lo "embruja" con su belleza²⁷. La verdadera víctima, sin embargo, es Helga, a quien Daniel hostiliza y trata cruelmente, obligándola, por ejemplo, a cortar una trenza a su prima Teresa para poder él acariciar su pelo²⁸, o a quien humilla constantemente, actitud que mantiene hasta el final. Por otra parte, al desposarla la aísla –léase encierra– en la mansión del campo, controlando sus actividades y movimientos e interceptando su correspondencia. En este sentido, Helga corresponde al tipo de la protagonista de los cuentos de hadas quien, según Jennifer Waelti-Walters, carece de independencia y autonomía²⁹.

La relación intertextual con estos dos cuentos –o serie de cuentos, ya que existen numerosas versiones de ambos– le permite a Bombal confrontar dos concepciones opuestas de la mujer: la de la joven sumisa, obediente, leal, abnegada, hacendosa, dulce y virginal que, ciertamente, representa un aspecto de la personalidad de Helga, y la de la joven mujer que intuye y comienza a reconocer la fuerza y legitimidad de su erotismo.

Aunque este aspecto de la intimidad de Helga no está tan explícito en HM como en LUN, su aventura a caballo con David Landa recuerda la escena del bosque. Daniel no sólo ha frustrado sexualmente a Helga (como sucede con la protagonista de LUN) sino que, también, ha negado su sexualidad al borrar su cuerpo y usarlo como sustituto del de Teresa³⁰. Por ello es que, cuando David Landa encuentra a Helga en el bosque y la lleva a caballo con él, irrumpen con fuerza sus pulsiones

eróticas reprimidas y experimenta una suerte de satisfacción que le es nueva y que intensifica su frustración sexual con Daniel.

"The arm of the stranger was holding me tightly at the waist, while the movement of the horse kept throwing me rhytHMically into his chest. A soft warmth seemed to radiate from him. [...] his cold gray eyes shining like stars under the brown eyelashes, enfolded me each time in a glance as soft as a caress. ...A strange well-being was gradually taking possession of me, and with it a desire to remain forever nestled on this breast, forever held in those arms which could hold without hurting ... It was only after we reached the house and he had left me at the bottom of the staircase that I understood this well-being was called happiness. Yes, I had been happy in the arms of a stranger!" (p. 56).

Tradicionalmente, el cuento de la Bella y la Bestia representa el proceso de desarrollo de la joven que deja la casa paterna para enfrentarse a lo desconocido. En numerosas versiones, la tarea de la Bella es la de domesticar a la Bestia, de civilizarla, facilitando así su integración social. Esta tarea, sin embargo, implica el sacrificio de la Bella al someterse a roles sociales que la atan a la Bestia y la privan de libertad de acción. Vivir con la Bestia implica, por otra parte, enfrentarse a la propia sexualidad, por cuanto para conquistar a la Bestia, debe asumir tanto su sexualidad (la de la Bestia) como la propia: "Bella tiene que aprender a amar a la bestia en él, para poder conocer a la bestia en sí misma"³¹. En el caso de Helga, la tensión entre una sexualidad matrimonial frustrada, de la cual no puede escapar, y el atisbo de la plenitud de un erotismo satisfecho, la conducen a no cejar en su lucha por dominar y, finalmente, como en el cuento, transformar a la Bestia. No sorprende que el cambio se produzca cuando, por una parte, Daniel conoce la verdad acerca de los sentimientos de Teresa y la lealtad de Helga y, por otra, cuando ésta defiende ante él –ignorando que él sabía que su encuentro con Landa había sido soñado– su derecho a encontrar satisfacción amorosa fuera del matrimonio: "For if I left you, I would be going away with someone who under no circumstances would want to send me back to you. [...] for to him I am slender, beautiful, attractive, and my hair smells of jasmine and my skin is soft to the touch" (p. 90).

La intertextualidad con la historia de la Bella y la Bestia le permite a Bombal explorar también el impacto que tiene sobre las mujeres la distinción tajante entre lo masculino y lo femenino³².

El patriarcado, como se sabe, privilegia lo masculino por sobre lo femenino, reservándole el poder al hombre e imponiendo normas que controlan aquellos aspectos de la mujer que le causan inquietud y que estima peligrosos para su hegemonía: su sexualidad y capacidad

reproductiva. Este aspecto de la obra de Bombal, que ha sido ampliamente estudiado por la crítica³³, alcanza ribetes nuevos en HM. A diferencia de sus textos anteriores, en HM Bombal amplía su radio incluyendo el poder económico como uno de los factores determinantes de las relaciones entre los géneros. A las protagonistas de sus obras en castellano (como a Helga), no les preocupa ni les interesa el aspecto material de sus vidas. Viven en una burbuja, desconectadas e ignorantes de la realidad social y económica que las rodea. Como apunta Bombal en el prólogo, estas mujeres se construyen "casas de niebla" que las separan de la realidad material. Ninguna imagina la importancia de la propiedad y de los bienes materiales como instrumentos de poder porque existen en un mundo en el cual lo contingente casi no interviene. Todas pertenecen a la alta burguesía, sus necesidades materiales han sido desde siempre resueltas por los hombres, y no hay nada que las lleve a cuestionar el statu quo. En HM esta posición está representada por Helga quien, a pesar de su destitución económica, no considera en ningún momento la desigualdad material como uno de los factores que la subordina a Daniel. Cuando al final de la novela ella hereda la casa de su madre a través de su tía Adelaida, es Daniel quien primero sabe de la herencia, le informa a Helga cuando le parece, y se encarga de todos los asuntos legales sin que Helga intervenga en nada, ni se le pida opinión. Ella en ningún momento cuestiona la tuición de su esposo sobre sus bienes; lo único que le interesa es la parte afectiva: haber recuperado la casa donde sus padres fueron felices y donde ella pasó los primeros años de vida junto a su madre:

" And once again I could see my father looking at Ebba Hansen, making no answer, looking at her a long time, fixedly, deeply, as if he had never seen her before or as if he was endeavoring to reach through her one of those worlds she had just described to us.
Now, Helga, come back! Come back!
It was Daniel's voice calling me back into the present, and somewhat impatiently warning me that it was high time for us to continue our landlord's tour of inspection" (p. 152).

En oposición a este estado de cosas se encuentra Mariana, heredera de parte de las tierras del fundo maderero que administra Daniel. Las tierras de Mariana, las mejores del fundo, se encuentran rodeadas por las de Daniel, y sólo puede acceder a ellas cruzando las tierras de su hermano. Aparentemente, entonces, Daniel tiene control sobre la propiedad de su hermana –y sobre ella– al controlar su acceso. Envidioso de sus tierras y crítico de su vida "licenciosa", le impide el libre tráfico por su propiedad, manteniendo cerradas las tranqueras y obligándola a solicitar su permiso cada vez que quiere llegar a su casa de campo. Mariana, sin embargo, está consciente del poder que sus bienes le confieren. Sabe que su

marido –un conde francés mucho mayor que ella– la desposó principalmente por su riqueza; conoce también las ambiciones de su hermano y su deseo de ser dueño de todas las tierras, indivisas. Mariana utiliza su riqueza para manipularlos: aumenta la colección de arte de su esposo a cambio de libertad para llevar un tren de vida no convencional, y tienta a su hermano con la posibilidad de venderle las tierras, para ganar acceso a las suyas, afirmando así también su poder por sobre él:

" Must I repeat to you for the hundreth time not to depend on ever again using anything that belongs to me.
Listen, Daniel. If I told you that this is the last time I expect to trample on our damn roads, would you lend me the keys?
And why should it be the last time?
Because I believe I'll get rid of the lodge... sell it... to you...
Do you really mean that? Daniel exclaimed, burning covetousness at once evident in his harsh, trembling voice.
And why not? Are you going to lend me the keys now?
Maybe if you'll promise to come back tomorrow so we can agree on terms for a contract of sale,' he said [...].
I could then distinctly see her eyes full of mischief, her pretty turned-up nose and her reddish-brown curls fluttering under a black velvet three-cornered hat" (p. 52).

La descripción que hace Helga de Mariana, claramente la ubica en el lugar de la Bella, en tanto que Daniel, con su ambición desmesurada, ocupa el lugar de la Bestia. El hecho de que las tierras de Mariana estén rodeadas por las de Daniel, simboliza el control que la Bestia tiene sobre la Bella. Cambia, sin embargo, la dinámica de la relación entre esta Bella y la Bestia, si se la compara con la que regula la relación entre Helga y Daniel. En ésta, Helga tiene que esperar un "milagro" –el encuentro de la argolla de Teresa– para que Daniel cambie y reconozca la valía y lealtad de su esposa. En aquélla, Mariana lidia y vence a la Bestia en sus propios términos, controlando la situación al ser dueña ella también de su instrumento de poder. Mariana no está económicamente subordinada ni a Daniel ni a su esposo. La atan, sí, las convenciones que salvaguardan el orden patriarcal burgués: es objeto de la comida y censura social que, al amenazar la estabilidad de su matrimonio, intentan controlar su comportamiento "libertino". No obstante, la propiedad la inviste con medios de defensa (y ataque) que otras mujeres no tienen: gracias a su independencia económica, puede conquistar espacios de acción vedados a mujeres de su estamento social, y goza de una libertad sexual que le está prohibida a la mayoría de las mujeres de su clase³⁴.

En términos de la intertextualidad con el cuento *La Bella y la Bestia*, Bombal contrapone a la relación tradicional entre ambos personajes, representada por Helga y Daniel, una relación más igualitaria, representada por Mariana y Daniel, que confronta y cuestiona la legitimidad de la ideología patriarcal inscrita en la versión tradicional del cuento. Mariana rompe la correlación de fuerzas que le otorga al hombre la primacía y relega a la mujer a una posición secundaria. La agresividad, independencia y determinación de Mariana sustituyen la inseguridad, subordinación y pasividad de Helga. Como señala Jack Zipes,

"these enchanting, lovable tales are filled with all sorts of power struggles over kingdoms, rightful rule, money, women, children and land, and [...] their real "enchantment" emanates from these dramatic conflicts whose resolutions allow us to glean the possibility of making the world, that is, shaping the world in accord with our needs and desires"³⁵.

Si Helga encarna la tradicional figura de Cenicienta en el papel de la Bella, Mariana lo hace en su capacidad de "bruja", término que usa Helga en un momento para describirla: "Yes, Mariana was a witch, and life tonight was exactly as in my fairy tales, I thought, giving myself up entirely to this marvelous present in which I was being dressed for a big ball. And suddenly I felt a longing to be beautiful, admired-desired" (p. 62). Interesa la reescritura (feminista) que Bombal hace del cuento de Cenicienta, y de su redefinición de la figura de la bruja: ésta encarna fuerzas ocultas, pero positivas que le dan poder a la joven y amenazan, por lo tanto, el orden patriarcal; la bruja reemplaza al hada madrina que, en la versión tradicional del cuento la somete al poder del patriarca, para ponerla en contacto con sus pulsiones eróticas, con regiones insospechadas de su ser, para comenzar a liberarla de su subordinación al patriarca:

"And as she was talking in that caressing tone, Mariana was running her tortoise-comb through my hair over and over again and behold little by little I could feel the memory of my childhood and of my love for Daniel gradually slipping away from me. [...] And in my mind Daniel himself was getting smaller and smaller... until finally he was no more than a sulking, brutal boy to whom, for no reason at all, I was sacrificing my youth and my beauty, day after day" (p. 62).

El hecho de que Mariana, por una parte, ayude a que Helga reconozca sus pulsiones eróticas y, por otra, contrarreste el poder que Daniel ejerce sobre Helga y lo sitúe en su tamaño real, apunta a otro elemento importante de este texto en la relación entre los géneros, no explorado en las obras anteriores. A diferencia de las personajes de sus obras en

español, Helga y Mariana son aliadas, unen sus fuerzas frente al patriarca y, si bien no lo derrotan, juntas desarrollan estrategias que debilitan el poder de la Bestia y la domestican. En este sentido, Mariana se opone a Regina quien, como se recordará, menosprecia a la protagonista de LUN. Tanto la protagonista de La amortajada, como la de El árbol y La historia de María Griselda, se enfrentan solas a su sino y desconocen el valor de la amistad y la colaboración con otras mujeres. Si bien esta idea se desarrolla más cabalmente en HM en la relación entre Helga y Mariana, también se halla presente en la amistad y alianza que aquélla establece con Amanda, Clara y Serena, las tres hermanas que la acompañan en casa de Daniel.

Otra función significativa que cumplen los cuentos de hadas en HM es la de ofrecer mundos de fantasía que constituyen una realidad alternativa para la protagonista. A través de los cuentos, Helga escapa de las tensiones, la crueldad y el abandono que caracterizan la realidad en que vive. Los cuentos de hadas son centrales para el desarrollo psicológico de los niños, en tanto que presentan mundos estables que, por extraños y distantes que parezcan de la realidad cotidiana, se rigen de acuerdo con principios fijos³⁶. No extraña, entonces, que desde su niñez y hasta el final de la novela, Helga recurra constantemente a la realidad mágica persiguiendo la estabilidad y el orden ausentes de su experiencia cotidiana. Ésta está signada por su calidad de niña huérfana allegada, obsesionada por la inquietante incógnita de un pasado que ignora hasta su adolescencia, y su amistad con Daniel quien, desde el comienzo, deviene el principal elemento desestabilizador de su realidad diaria, al negarle legitimidad a los mundos de fantasía que ella incluye en su diario existir³⁷:

" Helga! So your name is Helga! What a funny name!
It's the name of the daughter of the Marsh King and of an Egyptian Princess.
Not really!
Yes, and their story is in my books.
[...]
Didn't you make up all those silly tales yourself?
Of course not. That story's from one of my books and it isn't a silly tale. Every one of the things that is told in my storybooks happened once upon a time.
Well, then why don't they happen any more? Why haven't we ever found the Prince
Toad, for instance?
We will find him after a while, if we are patient" (pp. 12–13).

Bettelheim y otros han estudiado e interpretado los cuentos de hadas siguiendo las teorías sobre el inconsciente de Freud y las del arquetipo de Jung. Según estos críticos, los cuentos conectan a los niños con los contenidos de su inconsciente y les ayudan a desarrollar estrategias para enfrentar, exitosamente en términos psicológicos, situaciones que les parecen insalvables. Los cuentos enfrentan a los niños con situaciones que legitiman sus propias dificultades e inseguridades provenientes de su posición en una realidad fuera de su control y regida por principios morales, sociales, económicos y políticos que desconocen o no comprenden. Lo central de los cuentos, según Bettelheim es que la resolución de los conflictos que presenta le sugiere a su audiencia infantil soluciones a sus propias dificultades.

Sin intentar una interpretación psicoanalítica del modo como Helga se apropia de los cuentos, por cuanto excedería los límites de este trabajo y merece un estudio aparte, es evidente que, a través de ellos, Helga se conecta con su pasado y, especialmente, con la figura de su madre quien le contaba los cuentos que ella invoca y le legó los libros que los contienen. A pesar de que son diversos los cuentos que intervienen en HM, se repite, como se ha visto, el de Cenicienta. En la versión alemana de este cuento, la madre muere y sobre su tumba crece un árbol de donde proviene una voz que se comunica con la niña. Según Lüthi, incluso, cuando la niña experimenta abandono y se siente marginada por quienes la rodean, el amor y el calor maternos ausentes en términos físicos, continúan ejerciendo un poder invisible³⁸. La figura de la madre es la fuerza central en el imaginario que acoge. Bombal sigue de cerca el cuento: el árbol es central en las imaginaciones de Helga; recurre en sus sueños de niña, en momentos difíciles en su matrimonio y, finalmente, su hallazgo en el jardín de la antigua casa de su madre le confirma, en un almibarado fin que debilita la novela, un futuro por siempre feliz³⁹:

" For a long time I cried. I cried until finally I fell asleep, exhausted. Then a gentle breath of Spring came to me out of the depth of my slumber, and in my dream suddenly I found myself under a tree in bloom, laden with bees. The subtle perfume emanating from its golden branches, together with the melodious humming of bees, started gradually to soothe my sorrow, and to fill me with an indefinable well-being, a soft deep joy such as I had never known in all my brief existence.

That is happiness! I said ecstatically.

Yes, and that happiness will be yours, I heard a woman's voice whispering close to me.

Under this tree and in my dreams, perhaps, but not up there in life, for Aunt Adelaida told me so.
Yet you will find this tree in your own life, Helga" (p. 25)40.

La visión del árbol, así como las frecuentes escapadas de Helga al bosque, tienen que ver también con su necesidad de conectarse con el mundo natural y hallar un espacio acogedor que, como señala Annis Pratt, constituye para la mujer un refugio a lo largo de su vida. El mundo natural existe fuera de la cultura fallogocéntrica que pronto someterá a la adolescente por medio de las instituciones del matrimonio y la maternidad. En la naturaleza, la mujer "se siente una con el cosmos y aparte de la civilización"⁴¹. En el caso de Helga esta unión es tan profunda que parece integrarse a ella en una suerte de metamorfosis, como [Helga] la figura del cuento de Andersen:

"I'll never know how I managed to jump out and disappear as light as a deer through the trees and the fog.
And just as if I had been a deer, the dogs started on my trail, urged on by the horsemen who evidently thought they were chasing some wild beast. [...]. What is it Landa, tell me! cried an impatient voice from the other side of the tree. But...it's a deer, of course!" (pp. 54-55).

Cabe, por cierto, señalar lo evidente: Daniel, por una parte y Helga y Mariana, por otra, ocupan lugares opuestos en su relación con el medio natural. Si para ellas éste tiene dimensiones metafísicas y se relaciona con él tanto en términos físicos como psicológicos, para él la naturaleza sólo tiene un sentido económico. No es casualidad que sea dueño y explote un fundo maderero y que Mariana, por el contrario, además del valor material, considere sus bosques como un refugio y como lo único que la liga materialmente a su pasado: "but the lodge ... I want to keep it, do you hear, Daniel? Those woods have been in the family for four generations and they're the only title of nobility I possess, so I want to keep them" (p. 136).

Como se ve, entonces, el cuento de hadas cumple funciones centrales en HM tanto a nivel estructural como a nivel de la historia y de su significación. Como en ninguna de sus obras anteriores, Bombal recurre a la intertextualidad con esta modalidad narrativa para explorar preocupaciones recurrentes en su obra desde perspectivas nuevas, completando así su visión de la realidad y, sobre todo, de la red de relaciones y tensiones que se plantean entre los géneros. El diálogo que establece la novela con esta modalidad y la del gothic romance, además de la relación de palimpsesto con LUN, revelan un complejo y rico andamiaje estructural que afincan la autonomía de HM. Aunque ésta no alcanza la calidad artística de la obra en español de Bombal –la prosa por

momentos es almibarada y ripiosa y algunos incidentes se acercan al melodrama— y, en este sentido, es una obra menor en comparación con el hipertexto, la novela merece mayor atención crítica de la que ha recibido hasta el momento. Su análisis y diferenciación de LUN, por otra parte, permiten una comprensión más acabada de toda la obra de Bombal, ya que contiene, a la vez que expande, el radio de significaciones presentes en las obras en español, y acentúa la perspectiva que Bombal sostuvo en su concepción (literaria) de la mujer, su situación en el contexto social así como en sus relaciones interpersonales. La función de la ensoñación como proyección de una vida interior no abiertamente expresada y la conexión de HM con las modalidades literarias mencionadas, le confieren a esta novela un lugar destacado en la obra de Bombal cuya consideración es, como he sostenido, impostergable.

1 Me referiré a House of Mist con la sigla HM y a La última niebla con LUN. Presenté una versión del presente trabajo en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Madrid en julio de 1998.

2 Para este trabajo cito de la edición de Texas University Press, Austin, 1995, 153 pp. En 1964 la reeditó Belmont Books, de Nueva York en una edición de 158 pp. La ficha bibliográfica de la edición inglesa es Londres: Cassel, 1948, 187 pp.

3 Agata Gligo, en su *María Luisa*, Santiago: Andrés Bello, 1985, indica que HM fue escrita primero en español y traducida luego al inglés con ayuda de Saint Fal: "Escribe en castellano, traduciendo al inglés ayudada por Fal. El resultado es House of Mist". (p. 214) La documentación que incluye Lucía Guerra en su edición de Obras completas corrige, sin embargo, lo sostenido por Gligo.

4 Gligo ofrece otra versión, atribuyendo el rechazo por brevedad a la Paramount Pictures en vez de a Farrar Straus: "La Paramount Pictures demuestra interés, María Luisa, con humor, resume así el veredicto de la firma sobre su obra: 'Muy bonito, pero demasiado corto y no vamos a filmar un poema en prosa. Aclare el asunto: ¿Soñó o no la protagonista? Póngale final'" (p. 124). La confusión proviene seguramente de la propia Bombal, quien, al referir la historia varias veces, puede haber equivocado la atribución del rechazo de su obra.⁴ Gligo ofrece otra versión, atribuyendo el rechazo por brevedad a la Paramount Pictures en vez de a Farrar Straus: "La Paramount Pictures demuestra interés, María Luisa, con humor, resume así el veredicto de la firma sobre su obra: 'Muy bonito, pero demasiado corto y no vamos a filmar un poema en prosa. Aclare el asunto: ¿Soñó o no la protagonista? Póngale final'" (p. 124). La confusión proviene seguramente de la propia Bombal, quien, al referir la historia

varias veces, puede haber equivocado la atribución del rechazo de su obra.

5 Las huellas de LUN son evidentes en, por ejemplo, la presencia de la niebla, cuya significación en ambas novelas merece comparación. El abanico que Helga pierde en el baile de Mariana le corrobora, al igual que el sombrero a la protagonista de LUN, que el encuentro con el amante fue real. Por otra parte, el amante visita a ambas protagonistas en un carruaje y es Andrés quien en ambos casos confirma la visión: "Andrés, look, do you see anything over there?". I cried. I see a carriage, Señora, a town carriage drawn by two black horses...' he answered, stretching his neck with much difficulty above the aquatic plants. [...] So he had come! He had come as I had secretly desired him to do!... He had come. He was there! He loved me! He loved me!" (p. 88). En ambos textos también, la suerte aciaga del niño sume a las protagonistas en la depresión al no poder comprobar ante Daniel la veracidad del incidente y, para ella misma, la realidad de la relación amorosa: "And now, that he had been carried away, by Daniel, now that all of them were gone, lying there among the reeds, I understood at last that that night of love [...] had been my only source of patience, that it was because of its burning memory that I had accepted to live, and to grow old without any hope of happiness, in that deserted spot forever surrounded by mist.

For now, now that I knew that all was but a dream, life to me seemed no more than a long, dull, purposeless road along which in time I would become old and die without having known love". (p. 102). Estas últimas líneas recuerdan el final de LUN y Helga, como la protagonista anónima de LUN, intenta suicidarse, pero es salvada –más dramáticamente en HM– por Daniel.

Como se puede observar de los fragmentos citados, HM reproduce por momentos casi textualmente porciones de LUN. Helga llena las largas noches de invierno que siguen al baile, buscando la imagen de David Landa en las brasas del hogar: "In the evening after dinner, the luminous gray eyes of Landa would never fail to appear like two stars in the midst of the burning coals my hand was stirring in the fireplace. And I could not make up my mind to rise and thus break the silent ecstasy into which I was thrown by the sight of those eyes shining for me in the depths of the flame and lasting as long as the flame itself" (p. 80). Otro texto que evidencia la presencia de LUN en HM es el siguiente: "And it was in fact, with a feeling of great calm all very astonishing to me, that I went back to my old dresses, to my customary ways [...].

A soft, penetrating inner voice seemed to be speaking to me at all times: 'The years can go by now', the voice would say, 'and lines can spread out over your face, and gray hair intermingle with your dark hair, your flesh become dry and your body emaciated by old age. ...What does it all matter to you now? What does it matter to you if your body withers away,

since it has known love? With this wonderful memory in your heart you will be able to bear cheerfully a long dreary existence, and even repeat day after day, without weariness all the small gestures that make up your daily life" (p. 79). No copio el texto en español que es casi idéntico porque es ampliamente conocido.⁴ Gligo ofrece otra versión, atribuyendo el rechazo por brevedad a la Paramount Pictures en vez de a Farrar Straus: "La Paramount Pictures demuestra interés, María Luisa, con humor, resume así el veredicto de la firma sobre su obra: 'Muy bonito, pero demasiado corto y no vamos a filmar un poema en prosa. Aclare el asunto: ¿Soñó o no la protagonista? Póngale final'" (p. 124). La confusión proviene seguramente de la propia Bombal, quien, al referir la historia varias veces, puede haber equivocado la atribución del rechazo de su obra.

6 Fue reseñada en Booklist, Library Journal, New Yorker, Saturday Review of Books, New York Times, Time, San Francisco Chronicle y Saturday Review of Literature, entre otros. La extensión de las reseñas va de las cincuenta a las quinientas cincuenta palabras. Una de las más positivas es de Bertram D. Wolfe, bajo el título A Gem from a Chilean Novelist. El autor destaca la maestría de Bombal en la construcción de la historia y en el manejo del lenguaje: "The writer has shown herself master of a singularly subtle and evocative English, bright with color, sound, movement and appeal to all the senses, soaked in sentiment and sensibility yet strangely efficient for the functional development of its well constructed plot". (New York Herald Tribune, abril 13, 1947, p. 4). Richard Sullivan, del New York Times (abril 13, 1947, p. 18), destaca también su calidad estilística: "Its power to attract, its compulsion, its charm, are mainly verbal". El/la reseñador/a de Time (abril 14, 1947, p. 42) critica, sin embargo, su "quaint syrupy prose" y A.B. del San Francisco Chronicle (abril 20, 1947, p. 22) reprueba su "unwise decision to write directly in English". James Sandoe, del Chicago Sun Book Weekly (marzo 9, 1947, p. 10), escribe: "A curious fey-adolescent exercise, a stormy visit made by Heathcliff to the brothers Grimm". Jane Doughman, de Library Journal (marzo 15, 1947, p. 462), recomienda la novela y comenta: "Groping through a mental mist to detect the real from the imagined, the reader is convinced and unconvinced four times over of the reality of the affair. Plus this remarkable feat, the characters are well developed" La reseña de Kirkus Review (enero 1, 1947, p. 13), caracteriza HM como una novela psicológica de detectives y compara la historia con la de Rebecca de Daphne Du Maurier.

7 Existen coincidencias evidentes con Jane Eyre, sobre todo al comienzo de la novela.

8 En una entrevista, Bombal expresa: "Pero debo explicarme, para que no se haga confusión con mi primera obra *La última niebla*. Ésta es, en realidad, un tema tomado desde adentro y tratado en prosa, casi como un poema. Tomar este mismo tema desde afuera me tentó, como un desafío intelectual, y lo hice desarrollándolo con toda la técnica que requiere una novela". Carmen Merino, "Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal", *Eva*, Santiago, 1139, febrero 3, 1967; también en *María Luisa Bombal, Obras completas*, Lucía Guerra (comp.), pp. 403-409. Cito por esta última, p. 407. En otro momento, sin embargo, dice: "Estuve a punto de tener la satisfacción de que la versión inglesa que hice de mi primera novela, *La última niebla*, o *The House of Mist*, en Nueva York fuera convertida en una película". Sara Vial, "María Luisa Bombal: prepara ciclo de temas históricos", *Qué Pasa*, Santiago, noviembre 13, 1975; también en *María Luisa Bombal, Obras completas*, pp. 425-426.

9 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, pp. 11-12.

10 Ver nota 5.

11 La confusión a que han contribuido los críticos estadounidenses no termina con el prólogo de Lindstrom. Suzanne Jill Levine titula un artículo sobre *LUN House of Mist: House of Mirrors* y dice: "Her novella *La última niebla* (1935), a fantastic house of mirrors which she herself translated, or rather re-wrote in English, as *The House of Mist* (147), offers both a variation and a synthesis of the feminine and the fantastic worlds of the mirror" (p. 140). En Marjorie Agosin y Elena Gascón Vera (eds., *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*, Tempe: Bilingual Press, 1987, pp. 136-146. Si bien Levine distingue entre traducción y re-escritura, contribuye a la identificación de ambos textos al titular su artículo sobre la novela en castellano con el título de la novela en inglés.

12 Hernán Vidal, *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, Gerona: Hijos de José Bosch, 1976. A continuación doy algunos ejemplos de comentarios que revelan y contribuyen a la confusión de ambos textos. En su *Animales literarios chilenos*, Santiago: Sudamericana, 1998. Enrique Lafourcade escribe: "Con su esposo traducen ambas novelas (*The House of Mist* y *The Shrouded Woman*. [...]). Tuvo en carpeta de trabajo un proyecto, *The Foreign Minister*, cuyo borrador inicial fue escrito en inglés. ¿Qué pasó con este libro?" (p. 83). En el prólogo al libro de Vidal, Ángeles Cardona de Gilbert repite el error: "en la bibliografía encontraremos traducidas al inglés por la misma autora las novelas que, en castellano, marcaron en su día un jalón firme en la narrativa hispanoamericana" (p. 12). Cedomil Goic tampoco aclara la confusión al apuntar en la bibliografía de su artículo sobre *LUN*: "Hay también una versión al inglés

de la autora: *The House of Mist* [...]. Se trata de una nueva versión, más extensa y completamente diferente a la versión española". La novela chilena. Los mitos degradados, Santiago: Editorial Universitaria, 1968, p. 209.

13 John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 1976, p. 42. Mi traducción.

14 Cabe señalar que éste es un misterio sólo para Daniel, no para el lector ni para Helga. Desconocida sí para Helga, aunque no para el lector, es la identidad del objeto del amor de Teresa.

15 "Oh my God, what is it?" I cried.
'The horses', answered Andrés in the midst of the uproar.
'They're afraid to go close by the lagoon at night. They run wild, if they're forced to do it'.
'But why?'
'Because of doña Teresa. She haunts the waters in the night.'
'Teresa!'
'Yes, she goes for her ring left buried in the mud at the bottom of the lagoon when she was drowned...' (p. 40).

16 "That lagoon! Fear seemed to float over it as heavily as mist! An intolerable feeling of uneasiness was sweeping over me, more and more, as the boat went through waters as dense and silent as lava" (p. 45).

17 "Tic-tac! I could hear, out there in the abandoned tower, the books in the enormous library shriveling up, turning yellow, being blotted out, collapsing in rows...

Tic-tac! I could hear the sumptuous tapestries, eaten up by mold giving a little bit more. I could hear the worms crawling inside the wood of the furniture and of the gold carved panels...

Yes, tic tac, tic-tac! I could hear all this somber, fantastic palace, built through the folly of Uncle Manuel, decaying, crumbling, slowly going back into the slime of the earth and of the past..." (p. 49).

18 Ver nota 35.

19 Desconocida en el medio literario estadounidense y legítimamente aspirando a una entrada en él, Bombal recurre a modalidades literarias en boga. Como señala Cawelti, "el público lector experimenta satisfacción y seguridad emocional cuando se enfrenta con fórmulas familiares. Por otra parte, su experiencia con una fórmula específica, elimina el elemento

sorpresas, aumentando así su capacidad de comprensión y gozo de los detalles de la obra" (p. 28, mi traducción).

20 En su *Fantasy and Reconciliation: Contemporary Formulas of Women's Romance Fiction*, Westport, CT: Greenwood Press, 1984. Kay Mussel señala: "Romance settings frequently come from specific literary sources with special resonance for romance plot development. All writers are indebted to such familiar literary antecedents as fairy tales, governess stories, and other popular formulas with appeal to broad audiences" (p. 83).

21 Celia Zaragozas, "María Luisa Bombal: Chile, nunca morirá porque es país de poetas", *La Nación*, Buenos Aires, noviembre 21, 1971; también en *María Luisa Bombal, Obras completas*, p. 412.

22 *Ibid.*, p. 407.

23 "Suddenly he saw clearly within himself and with amazement realized that, without knowing it, he had been in love with me for a long time. Free at last from the grief of Teresa's tragic death, no longer able to think of her except as one whom he had never known [...]" (p. 114).

24 "And it all happened exactly as in my fairy tales. I became the lady of the manor, faithful wife of the absent warrior, doing her embroidery in the great hall of the castle, surrounded by her attendants" (p. 44).

25 "Both men and women resort, frequently, to another very familiar animal in folklore and fairy tale: the bear. [...] To the earliest audiences of fairy tales' ancestors, the medieval romances, the bear figure is the totem of the wild man, the dweller in the untamed forest, all natural appetite and ferocity". Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994, p. 300.

26 También Teresa se refiere a él como un oso: "That wild boy, that bear, in love with me [...] it's really too amusing" (p. 29). No son éstas las únicas referencias a Daniel como bestia; su hermana lo describe en términos parecidos: "I prefer to spend money on what you call nonsense and folly rather than save it to live among bats and sequestered women" (p. 52). Mariana también lo compara con Barba Azul, aludiendo tanto a su carácter violento como a su bestialidad: "you are going to take Helga in front of you on your saddle and you'll follow me to the Tower where Bluebeard lives" (p. 56).

27 "'Look, look,' he exclaimed five minutes later, his forehead glued to the windowpane of the veranda. 'It's the Fairy!'"

–'Who?'

'Your cousin! She's the Fairy, she has hair as blond as wheat and eyes as blue as sapphires.'" (p. 13) Jack Zipes señala: "the male protagonist [en las diversas versiones de La Bella y la Bestia] is never responsible for the world being out of joint. Each tale depicts him as a victim (generally transfigured by a wicked female fairy)...". *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre and the Process of Civilization*, New York: Windham Press, 1983, p. 41.

28 "And that feeling I had, of carrying on a cruel game begun by him when we were children. Yes, it was just the same then as it was now when I had to defend my dreams against the skeptical and destructive spirit of little Daniel" (p. 98).

29 Ver su *Fairy Tale and the Female Imagination*, Montreal: Eden Press, 1982, p. 7 y pássim.

30 I do not care to tell of my torture as I felt him embracing through me the fleeting ghost of a dead woman. The torture of feeling him there against me, longing for the warmth, for the scent of another flesh, forever gone! The torture of hearing his anguished voice speaking in my ear the words his tenderness meant for Teresa.

All I can say is that the dawn following that night of so long ago found me laying close to Daniel, my eyes wide open, motionless, shattered, indifferent to the weight of his forehead that sleep had made so heavy on my shoulder. (pp. 42–43)

31 Marina Warner, op. cit., p. 312; mi traducción. En comparación con la serie Cenicienta, apunta la misma autora: "Beauty and the Beast stories are even gaining in popularity over 'Cinderella' as a site for psychological explorations along these lines, and for pedagogical recuperation. Current interpretations focus on the Beast as a sign of authentic, fully realized sexuality, which women must learn to accept if they are to become normal adults" (p. 312).

32 Para un análisis feminista del cuento de hadas, ver el estudio de Jennifer Waelti-Walters.

33 Ver especialmente, Lucía Guerra-Cunningham, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Madrid: Editorial Playor, 1980; Marjorie Agosín, *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1983 y Hernán Vidal, op. cit.

34 Es importante notar que la madre de Helga constituye un precedente en la novela. Tanto ella como Mariana se diferencian de las otras personajes por haber pasado gran parte de sus vidas en Europa y haber estado expuestas, por lo tanto, a ideas que les permiten elegir comportamientos que van en contra de la moral-sexual imperante en Hispanoamérica.

35 Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell*, Austin: University of Texas Press, 1979, p. 20.

36 Utilizo el término "mundo de fantasía" en vez de "mundo fantástico" porque, como ha señalado la crítica, los cuentos de hadas no forman parte de la literatura fantástica, dado que no contradicen la realidad que fundan. Ver Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Al respecto dice también Eric S. Rabkin: "Within the World of Enchantment, everything happens according to rule". Y más adelante, "The fantastic is a quality of astonishment that we feel when the ground rules of a narrative world are suddenly made to turn 180 degrees". En su *The Fantastic in Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1976, pp. 35 y 41.

37 La significación de la dicotomía entre lo racional/masculino y lo imaginativo/femenino en la obra de Bombal, ha sido ampliamente estudiada desde diferentes perspectivas críticas. No me detendré, por lo tanto, en este aspecto puesto que no hay mucho más que agregar.

38 Max Lüthi, *Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*, New York: F. Ungar Publishing Co., 1970; Iona y Peter Opie coinciden con Lüthi: "In a number of variants it is apparent that the magical assistance the heroine receives comes to her from the spirit of her dead mother". *The Classic Fairy Tales*, London: Oxford University Press, 1980, p. 39.

39 Para un análisis psicoanalítico de la relación entre la hija y la imagen de la madre muerta, ver Marie-Louise von Franz, *Problems of the Feminine in Fairy Tales*, Dallas: Spring Publications, Inc., 1972, pp. 143-157.

40 Después de un violento altercado con Daniel, se repite la visión: "For when completely exhausted, I finally dropped into sleep, I suddenly found myself under a big tree blossoming with golden

41 Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, p. 17. flowers, swarming with humming bees. And the song and the fragrance that emanated from this wonderful tree filled me instantly with great contentment, deep calm and profound joy. And marveling, I realized that once more I was finding myself in the

world of my dreams, under the Tree of Happiness that my mother so long ago had promised me I would find on earth" (p. 85).

Y, en un final de corte hollywoodense: "'Helga! Helga!' Daniel was calling me from outside. [...] 'Come, Helga, come quickly!' His voice was insisting. And as I walked towards the door, on my way to him a breath of perfume and a sort of musical humming came forth to meet me. 'Look, Helga, isn't this the tree of your dreams?' I raised my eyes and remained speechless, overwhelmed. For, oh miracle! it was my tree! this gigantic mimosa, standing there in the midst of crumbling walls, still shedding its perfume on this spring day in Ebba Hansen's patio!

Yes, it was the Tree of Happiness, this blossoming golden tree, swarming with bees, under which Daniel was now enticing me with a tender mocking smile while whispering to me, as is usual at the end of all old-time love stories; 'I love you'" (p. 153).

Bibliografía

- A.B., 1947 A.B. "House of Mist", San Francisco Chronicle, abril 20, p. 22.
- Agosín, 1983 Agosín, Marjorie. Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal Nueva York: Senda Nueva de Ediciones.
- Agosín, 1987 Agosín, Marjorie, Elena Gascón Vera y Joy Rejilian (eds.), María Luisa Bombal: apreciaciones críticas Tempe: Bilingual Press
- Anónimo, 1947 Anónimo. "House of Mist", Kirkus Review, enero 1, p. 13.
- Anónimo, 1947 Anónimo. "House of Mist", Booklist, mayo 15, p. 290.
- Bombal, 1947, 1995 Bombal, María Luisa. House of Mist Nueva York: Farrar Straus; Austin: Texas University Press.
- Bombal, 1935, 1984 Bombal, María Luisa. La última niebla Buenos Aires: Sur; Barcelona: Seix Barral.
- Bombal, 1996 Bombal, María Luisa. Obras completas, edición a cargo de Lucía Guerra, Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Brown, 1947 Brown, C.M. "House of Mist", Saturday Review of Literature, mayo 3, 1947, p. 22.
- Cawelti, 1976 Cawelti, John. Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture, Chicago: The University of Chicago Press.
- Doughman, 1947 Doughman, Jane. "House of Mist", Library Journal, marzo 15, p. 462
- Flennor, 1983 Flennor, Julian E. (ed.). The Female Gothic, Montreal: Eden Press.
- Franz, 1972 Franz, Marie-Louise von. Problems of the Feminine in Fairy Tales, Dallas: Spring Publications, Inc.
- Genette, 1982 Genette, Gérard. Palimpsestes. La Littérature au second degré, Paris: Éditions du Seuil.

- Gligo, 1985 Gligo, Agata. *María Luisa*, Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Goic, 1968 Goic, Cedomil. *La novela chilena. Los mitos degradados*, Santiago: Editorial Universitaria
- Guerra, 1980 Guerra-Cunningham, Lucía. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Madrid: Editorial Playor.
- Guerra, 1996 Guerra-Cunningham, Lucía. "Introducción", en *María Luisa Bombal, Obras completas*, Santiago: Editorial Andrés Bello, pp. 7-49.
- Lafourcade, 1998 Lafourcade, Enrique. *Animales literarios chilenos*, Santiago: Sudamericana.
- Levine, Levine, Suzanne Jill. "House of Mist: House of Mirrors", en Marjorie Agosín, Elena Gascón Vera y Joy Rejilian (eds.), *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*, pp. 136-146.
- Lindstrom, Lindstrom, Naomi. "Foreword", en *María Luisa Bombal, House of Mist*, pp. vii-xii.
- Lüthi, 1970 Lüthi, Max. *Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*, New York: F.Ungar Publishing Co.
- Lüthi, 1984 Lüthi, Max. *The Fairytale As Art Form and Portrait of Man*, Bloomington: Indiana University Press.
- Merino, 1967 Merino, Carmen. "Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal", *Eva*, Santiago, 1139, febrero 3; también en *María Luisa Bombal, Obras completas*, pp. 403-409.
- Mussel, 1984 Mussel, Kay. *Fantasy and Reconciliation: Contemporary Formulas of Women's Romance Fiction*, Westport, CT: Greenwood Press.
- Opie, 1980 Opie, Iona y Peter Opie. *The Classic Fairy Tales*, London: Oxford University Press.
- Pratt, 1981 Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- Rabkin, 1976 Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Sandoe, 1947 Sandoe, James. "House of Mist", *Chicago Sunday Book Week*, marzo 9, p. 10.
- Sullivan, 1947 Sullivan, Richard. "House of Mist", *New York Times*, abril 13, p. 18.
- Vial, 1975 Vial, Sara. "María Luisa Bombal: prepara ciclo de temas históricos", *Qué Pasa*, Santiago, noviembre 13; también en *María Luisa Bombal, Obras completas*, pp. 423-428.
- Vidal, 1976 Vidal, Hernán. *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, Gerona: Hijos de José Bosch.
- Waelti-Walters, 1982 Waelti-Walters, Jennifer. *Fairy Tale and the Female Imagination*, Montreal: Eden Press.
- Warner, 1994 Warner, Marina. *From the Beast To the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Wolfe, 1947 Wolfe, Bertram. "A Gem From a Chilean Novelist", New York Herald Tribune, abril 13, p. 4.

Zaragozas, 1971 Zaragozas, Celia. "María Luisa Bombal: Chile, nunca morirá porque es país de poetas", La Nación, Buenos Aires, noviembre 21; también en María Luisa Bombal, Obras completas, p. 412.

Zipes, 1979 Zipes, Jack. Breaking the Magic Spell, Austin: University of Texas Press.

Zipes, 1983 Zipes, Jack. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre and the Process of Civilization, New York: Windham Press.